

FANTASTIKA IN CALVINOVA POSTMODERNISTIČNA PRIPOVEDNA DELA

Tea Štoka

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Članek se ukvarja s fantastiko v pripovednih delih Itala Calvina (1923–1985). Fantastični elementi so najbolj prepoznavni v Calvinovi zreli fazi in po mnenju številnih kritikov spadajo v njegovo t. i. postmodernistično obdobje, ki je trajalo od leta 1965 do 1980. Fantastika predpostavlja naravno izkušnjo realnosti, v kateri je prisotno tudi nadnaravno. Ta tip postmodernističnega pisanja nujno vključuje dvojno branje resničnosti.

The Fantastic and Postmodern Fiction of Calvino. *The discussion deals with the dimension of the fantastic in the literary fiction of Italo Calvino (1923–1985). The most notable fantastic elements figure in Calvino's mature phase and, in the opinion of a consensus of critics, belong to his so-called postmodern period, which lasted from 1965 to 1980. The fantastic presupposes a natural experience of reality in which the supernatural is also present. This type of postmodern writing necessarily implies a dual reading of reality.*

V delih, ki pripadajo postmodernističnemu pisanju, v tako imenovani postmodernistični pripovedni fazi, kamor sodijo pripovedni cikli *Kozmokomične* (1965), *ti z ničlo* (1967), *Nevidna mesta* (1972), *Grad prekrizanih usod* (1973) in roman *Če neke zimske noči popotnik* (1979), se fantastične prvine pojavljajo pogostejše kot v ostalih obdobjih in fazah Calvinovega pripovedništva. Izjema je roman *Il cavaliere inesistente* (Vitez, ki ne obstaja, 1959), kjer pa se že pojavlja element metafikcije, in sicer je to pripovedovalka Teodora, ki pripoveduje o drzni in pustolovski bojevnici Bramante in za katero se v toku zgodbe izkaže, da gre za isto osebo. Sam Calvino je v *Ameriških predavanjih* slovito trilogijo *I nostri antenati* (Naši predniki) uvrstil v fantastično literaturo.¹ Poleg teh treh romanov je tudi kratke zgodbe iz *Kozmokomičnih* imenoval znanstvenofantastična literatura. Bolj od samoimenovanj različnih literarnih del je kritiške pozornosti vredna naslednja Calvinova misel, namreč, da je fantastika neke vrste elektronski stroj, ki upošteva vse možne kombinacije in izbere tiste, ki ustrezajo neke-

mu namenu ali pa so kratko malo zanimive, vsečne in zabavne. Kar bralec takoj opazi, je pomenska bližina fantastike in kombinatorike, torej dveh problemskih sklopov, s katerima se ukvarja ta razprava.

Zakaj sodi Calvinova kombinatorika v poetiko postmodernizma? Mnogoterost je povezana s postmodernističnim pisanjem; zveze se je zavedal sam avtor in o njej je zapisal:

Prispel sem do konca te svoje apologije romana kot velike mreže. Nekateri bodo ugovarjali, češ: bolj ko delo stremi za razmnoževanjem možnosti, bolj zapušča tisti unikum, ki je *self* pisca, notranja iskrenost, odkritje lastne resnice. Nasprotno, odgovarjam, kaj smo mi, kaj je vsakdo izmed nas, če ne kombinacija izkušenj, informacij, prebranih knjig, domišljij? Vsako življenje je enciklopedija, knjižnica, inventar predmetov, vzorčnica slogov, kjer se lahko vse nenehno spremešava in znova urejuje na vse možne načine.²

Calvino več kot enkrat poudari izbrisanje subjekta kot trdne točke, namesto tega pa izpostavlja predstavo o subjektu kot mreži, v kateri se prepletajo različne vednosti, izkušnje, informacije, domišljije, kar je idejna predstava, ki izvira iz poststrukturalistične misli. Od tod ni daleč do Calvinove ambicije, napisati roman v obliki odprte enciklopedije; to ambicijo je uresničil v *Gradu prekrizanih usod* ter v romanu *Če neke zimske noči popotnik*. Obe deli žene naprej enak princip: razviti pomnoženo možnost pripovednega, svojevrsten pripovedni stroj za množenje pripovedi, izhajajoč iz omejenega, določenega števila stalnih elementov z različnimi pomeni, kot je sveženj tarokov. V romanu *Če neke zimske noči popotnik* Calvino razvija bistvo romanesknega tako, da ga osredotoči na deset romaneskni začetkov, ki na zelo različne načine razvijajo skupno jedro ter delujejo vsak po svoje na pripovedni okvir. Roman *Če neke zimske noči popotnik* sodi brez dvoma v poetiko postmodernizma.

Na tem mestu bomo za lažje razumevanje na kratko povzeli teorijo fantastike Tzvetana Todorova, ki je vse do danes ni še nihče presegel. Todorov v znamenitem spisu *Introduction à la littérature fantastique* (Uvod v fantastično literaturo, 1970) opredeljuje fantastiko kot vstopanje ontološke negotovosti o statusu resničnosti nenavadnega dogodka v delo. Ko se bralec odloči za eno ali drugo rešitev, izstopi iz fantastike. Če bralec sprejme, da ostajajo zakoni stvarnosti nedotaknjeni in da pojasnjujejo opisane pojave, pripada literarno delo »žanru«³ nenavadnega (*l'étrange*). Če pa bralec sprejme predpostavko, da mora sprejeti nove zakone, s katerimi si bo razložil nenavadno dogajanje v zgodbi, si ga pojasnil, vstopa v »žanr«⁴ čudežnega (*le merveilleux*). Fantastika se umešča med obe kategoriji, med nenavadno in čudežno. Fantastika je način, ki je nenehno v izginjanju. Avtorji fantastične literature nenavadno speljujejo na poznana dejstva, čudežno pa na nepoznane, nevidne stvari, ki se šele bodo zgodile v prihodnje.³

Amaryll Beatrice Chanady je postavila tezo, da sta fantastiki in magičnemu realizmu skupna antinomija med naravnim in nadnaravnim razumevanjem resničnosti oziroma dvojni kod, ki pa jo magični realisti razrešujejo, medtem ko jo pisci fantastike pustijo nerazrešeno oziroma kot nasprotje.⁴ V fantastiki imamo na eni strani nivo vsakdanje, banalne resničnosti, na dru-

gi strani pa nivo čudežnega, fantastičnega, iracionalnega, nadnaravnega. Ljudska legenda sodi v ustno književnost, fantastika v pisno književnost. Poslušalec ustne legende ne zavrača iracionalnih dogodkov, saj se ne zoperstavljajo njegovemu totalnemu pogledu na svet, četudi pripadajo logiki, ki se razlikuje od logike njegovega sveta. Nadnaravno je predstavljeno kot nedomače, logično pa je kompatibilno z ostalimi verovanji. V fantastiki je nadnaravno problematično, saj ga ne moremo vključiti v implicitni ideološki kod, ki ga prakticira tekst. Eden od najpomembnejših kriterijev za določitev fantastike je prisotnost dveh različnih nivojev v tekstu, naravnega in nadnaravnega. Ta dva nivoja sta si logično v protislovju, saj prvega določajo zakoni konvencionalnega razuma in empirične vednosti, medtem ko je drugi opredeljen s kodom iracionalnega, praznoverja in mita. Jukstapozicija dveh kodov – naravnega in nadnaravnega – ustvarja alogičen in »raztresen« svetovni nazor: čudenje. Chanadyjeva predlaga pojem antinomija. Po tem terminom razume simultano prisotnost dveh konfliktnih kodov v enem samem tekstu. Ambivalenca / dvojni značaj fantastike ni v naravi dogodka oziroma objekta, pač pa v naravi sveta, ki ga oblikujejo pravila, ki so uničena zavoljo nečesa, česar mi kot bralci ne sprejemamo. Antinomija teksta proizvaja dvojnost fikcijskega sveta, s tem pa dezorientacijo v bralcu. O fantastiki razpravlja Chanadyjeva tako izčrpno predvsem zato, ker želi v primerjavi z njo opredeliti magični realizem. Tudi ta je po Chanadyjevi literarni način (mode), ne pa specifičen, zgodovinsko določljiv žanr. Lahko ga najdemo v najrazličnejših tipih pripovedništva. Podobno kot za znanstveno fantastiko je tudi za magični realizem značilna prisotnost nadnaravnega; ta je pogosto pripisana primitivni (prvinski) oziroma »magični« indijanski mentaliteti, ki sobiva skupaj z evropsko racionalnostjo. Ta tematska plat pa je za določanje magičnega realizma pomembnejša kot pa slog in struktura. Da se ravno v delih, ki pripadajo postmodernističnemu pisanju, množijo prvine fantastike, je torej pričakovano. Fantastika predpostavlja ob naravnem percipiranju resničnosti še prisotnost nadnaravnega, postmodernično pisanje pa samoumevno predpostavlja dvojno branje resničnosti. Tudi Alan Wilde pravi, da že sama oblika fantastičnega implicira samonanašalnost in avtorjevo manipulacijo z resničnostjo.⁵ Fantastika okrepi občutek pri avtorju, da se bolje zaveda fiktivne ravni pripovedi. Doslej naštetu s svoje strani potrjuje teza Briana McHalea, ki trdi, da je fantastika, še posebej pa znanstvena fantastika, eden od ključnih žanrov postmodernizma zaradi ontološke narave vprašanj, ki jih sproža: kateri od možnih svetov je resničen, kateri od jazov je pravi, kako preiti od enega sveta k drugemu in podobno.⁶

V članku »Postmodernisms: From Fantastic to Magic Realist«, ki je izšel v zborniku *International Postmodernism*, Theo D'haen razvija zanimivo tezo. Opre se na članek Gerharda Hoffmanna »The Fantastic in Fiction: Its 'Reality' Status, its Historical Development and its Transformation in Postmodern Narrative«, v katerem Hoffmann trdi, da se fantastika ne zgolj pojavlja v postmodernizmu, pač pa da je postmodernizem literarna fantastika, kolikor je odrezan od preverljive resničnosti. Zanj je težnja postmoderne fantastike uperjena k epistemološkim analizam resničnosti, tako da jih sproti razgrajuje, fantastične prvine pa prvič v zgodovini določajo značaj

vseh ostalih prvin fikcije, to je samo fiktivno situacijo. Za Hoffmanna je postmoderna fantastika ne le simptomatična, pač pa kar »identična s postmoderno svobodo domišljije in njeno zmožnostjo neskončnega ustvarjanja.«⁷ Za tega teoretika sta postmodernizem in postkolonializem dve plati istega kovanca, oba pojava pa sta v dialektičnem odnosu. Po D'haenu je, kot smo že pokazali, ena oblika postmodernizma, značilna za angloameriški, zahodni oziroma evrocentrični prostor, zaznamovana s fantastiko, medtem ko je druga oblika postmodernizma oziroma v širši obliki postkolonializma zaznamovana z magičnim realizmom.

Obe obliki, torej postmodernistična književnost in magični realizem, sta povezani s posebnimi zgodovinskimi, geografskimi, družbenimi in ideološkimi okoliščinami. Za obe obliki je značilno, da se ne zgolj zoperstavljata diskurzu središča, pač pa ga dopolnjujeta, saj posredujeta in spreminjata nekatere izraze tega diskurza. Ko zahodni postmodernizem razkrajja identiteto subjekta v klasičnih zahodnih pojmi, postmodernizem magičnega realizma spreminja to zanikanje v postkolonialno potrjevanje identitete, osnovane na skupnosti. Postkolonialni teksti razkrivajo drugačnost svojih družbenih ureditev, jezikov, kultur, vendar pa sta tako zahodna kot postkolonialna družba usmerjeni h kulturni hibridizaciji.⁸

Z vidika fantastike je zanimiva kratka zgodba *Ultimo viene il corvo* (Zadnji prileti krokar), po kateri je pisatelj naslovil zbirko kratke proze, ki je izšla leta 1949. Zgodba pripoveduje o dečku, obdarjenem z nenavadno sposobnostjo, da lahko z veliko razdalje zadene cilj. Vojaki mu posodijo puško, s katero deček v zraku sestreljuje različne vrste ptičev. Ob zori se deček prebudi in začne meriti na premikajoče se točke v zraku. Med drugim naleti na nemškega vojaka. Nameri vanj, vendar Nemec dvigne roke visoko kvišku v znamenje predaje. Deček kljub temu sproži usodni strel in zadene v simbol krokarja na Nemčevi srajci.

Zgodba je napisana v realističnem slogu. V zgodbi soobstajata dva koda, kod naravnega in kod nadnaravnega. Fokalizatorji se menjujejo. Menjavo žarišč nakaže polpremi govor, ki si ga oglejmo v tem odlomku.

Ob vsakem strelu je vojak opazoval krokarja: bo padel? Ne, črni ptič je vedno niže letel nad njim. Je mogoče, da ga deček ne vidi? Morda pa krokarja ni, je zgolj privid. Morda tisti, ki je tik pred tem, da umre, vidi pred svojimi očmi vse ptice: ko zagleda krokarja, je to znak, da je napočil čas. (Podčrtala T. Š.) Kljub temu je bilo treba opozoriti dečka, ki je nadaljeval s streljanjem na borove češarke. Takrat se je vojak dvignil na noge in pokazal na črnega ptiča s prstom. – Tam je krokar! – je zaklical v svojem jeziku. Naboj ga je zadel v sredo ene od razprostrtih kril, ki jih je imel vtkan v srajco. Krokar se je počasi krožno spuščal k tlom.⁹

Ta Calvinova zgodba je zelo blizu antinomiji med naravnim in nadnaravnim kodom dogajanja. Razoroženi nemški vojak ne ve natančno, ali deček z nenavadno sposobnostjo meri na resničnega krokarja v zraku ali je krokar zgolj njegov privid. To omahovanje je zanj usodno, saj je ob življenju. V tekstu se fantastika pojavi zgolj za hip, in sicer na mestu, kjer je v tehniki polpremega govora izražena vojakova negotovost.¹⁰ Zgodba *Zadnji prileti krokar* je zagotovo izjema v Calvinovem pripovedništvu.

Če bi sledili avtorjevimi namigom, bi morebitno fantastiko iskali v trilogiji romanov *I nostri antenati*, še posebej v zadnjem romanu *Il cavaliere inesistente* ter v *Kozmokomičnih*. Oglejmo si najprej roman *Il cavaliere inesistente*. Roman je pripoved o votlem oklepu Agilulfu, ki se bojuje v vrstah Karla Velikega. Junak teži k popolnosti, k čisti formi. Ima oprodo, ki je vse kaj drugega od popolnega viteza, to je Gurdulù. Ta ima posebnost, da oponaša tisto, kar vidi. Tu je še Rambaldo, ki se je znašel v viteških vrstah, željan pustolovščin. Med dvoboji in turnirji naleti na bojevnico Bradamante, v katero se v trenutku zaljubi, se resda z njo spopade, a ko si snameta viteška oklepa, sledi ljubezenska deziluzija: vrla Bradamante ljubi popolnega viteza Agilulfa, votel oklep. V razgibano dogajanje vstopi tudi Torrismondo, za katerega se predpostavlja, da je nezakonski otrok škotske kraljice in pripadnikov reda svetega Graala. Agilulfo drvi od pustolovščine do pustolovščine, da bi opral izgubljeno čast. Sledi mu zvesti oproda Gurdulù. Torrismondo poišče pripadnike reda svetega Graala, a se mu zdijo poneumljeni, pohlepni, hinavski, tako da nazadnje opusti iskanje očeta. Agilulfo po uspešnih izzivih in spopadih razpade na prafaktorje, svoj oklep pa prepusti Raimondu. Ta ga obleče, se bojuje v njem in izsledi Bradamante, v katero je zaljubljen. Po ljubezenskem objemu mu Bradamante uide in se umakne v samostan. Ko jo Rambaldo po dolgem in vztrajnem iskanju najde, mu razkrije, da ima dvojno identiteto: obenem je sestra Teodora, ki popisuje napete viteške pustolovščine ter bojavnica kralja Karla Velikega Bradamante. Ko je srečala Rambalda, se je takoj znebila vloge samostanske nune in postala je njegova žena:

Da, knjiga. Sestra Teodora, ki je pripovedovala to zgodbo, in bojavnica Bradamante sva ista ženska. Malo galopiram prek vojnih polj med dvoboji in ljubeznijo, malo se zapiram v samostane, premišljujoč in oblikujoč zgodbe, ki so se mi pripetile. Ko sem prišla sem in se zaprla v samostan, sem bila obupno zaljubljena v Agilulfa, sedaj gorim v ljubezni do mladega in navdušenega Rambalda.

Zaradi njega je moje pero na nekem mestu kar steklo. Teklo mu je naproti, vedelo je, da ne sme priti prepozno. Stran je dobra samo, kadar jo obrneš in na drugi strani odkriješ življenje, ki potiska in preobrača strani knjige. Pero teče, gnano z enakim užitkom, ki te žene naprej po cestah. Poglavlje, ki ga začanjaš in še ne veš, o kateri zgodbi bo pripovedovalo, je kot vogal, okrog katerega zaviješ, ko izstopiš iz samostana, in še ne veš, ali ti bo pokazalo zmaja, krdelo barbarov, začaran otok, novo ljubezen.¹¹

Roman vsebuje bore malo fantastičnih prvin, tako da v njem prevladuje igriva pripovedna domišljija. Calvinova narativna kombinatorika si tu daje duška, pisatelj preigrava zgodbe v najrazličnejših variantah. Skorajda ni poglavja (roman je razdeljen v dvanajst poglavij), ki ne bi vsebovalo odkritih namigov na ustvarjalni proces pripovedovanja zgodb. Od četrtega poglavja naprej se praviloma vsako poglavje začanja z opisom težav in negotovosti, ki jih ima pripovedovalka, sestra Teodora, pri opisovanju viteških dvobojev, spopadov, ljubezenskih pripetljajev. Ti namigi vsebujejo najprej motiv pripovedovanja zgodb. Sestra Teodora je zaprta v samostan, njena

pokora je v tem, da pripoveduje zgodbe. Metafikcijski namigi vključujejo med drugim grafična znamenja, sestra Teodora za opis dolgega potovanja Agilulfa v Turčijo po morju uporabi puščice, ki označujejo smer potovanja. Na drugem mestu odkrito omenja prazne strani, ki jih mora napolniti s peresom. Skratka, tekst je prepleten s številnimi metafikcijskimi namigi, ki bralca ves čas opozarjajo, da ima pred seboj fikcijo.

Ob še tako izčrpni in natančni analizi v tekstu ni negotovosti, ki jo predpostavlja Todorov za fantastične tekste. V romanu *Il cavaliere inesistente* obstaja svojevrstna fantastika, ki pa je povsem v funkciji pripovedovanja zgodb. Začetna Calvinova domislica o votlem oklepu, v katerem tiči vitez Agilulfo, je povsem fantastična. Calvino je v nekem intervjuju dejal, da je ideje za svoje romane črpal iz vizualne domišljije. Kot mladenič je pogosto hodil v kino in v začetku napisal veliko kritik filmov, ki jih je videl. Nekoč se mu je v sanjah porodila podoba praznega viteškega oklepa, ki govori, se premika in se obnaša tako, kot da bi bil živa oseba. Podobne abstrakcije, zgolj ogrodje, so tudi v *Nevidnih mestih*. Kako to interpretirati? *Nevidna mesta* prinašajo lirizirane opise skrajno neverjetnih, izmišljenih, nenavadnih mest, ki se zlahka prevračajo v alegorije duhovnih stanj in strasti posameznih prebivalcev vsakršnih mest, krajev, kjerkoli. Bralec *Nevidnih mest* ni povsem prepričan, kaj je vsebina alegorij; sporočilo oziroma sporočila ostajajo temna, skrivnostna, kakor se tudi sam pojem alegorije čedalje bolj izmika in zgodba ter njeni detajli pridobivajo na pomenu. Tako kot cesar Kublaj Kan povezuje svojo politično moč s posedovanjem mest kot zgodb, tako bralec uživa v poskusih, da v posameznih opisih razbira alegoričen pomen. Pogovori med njima – razmišljanja, dnevne sanje, preobrti, tišine – so natisnjeni v italiku, v drugačni tipografiji od opisov mest, kot začetek in konec devetih sekcij, v katerih si sledijo opisi mest. Vsaka od devetih konverzij je osredotočena okrog paradoksa stvarjenja, sanj, sprememb vlog, okrog domačnosti in tujosti. Ti razdelki si sledijo bolj krožno kot premočrtno, med njimi ni pravega kronološkega zaporedja. Opisi mest so natisnjeni v standardni tipografiji, vsako od njih je imenovano in opisano na nekaj straneh. Detajli njihove fantazmatske arhitekture so skrbno izbrani, njihova preteklost in prihodnost ter njihova mentaliteta postanejo razvidni domišljiji. Celoten učinek je neverjetno alegoričen: epizode iz nevidnega cesarstva vabijo, da raziščemo njihov skrit pomen. Vsako mesto vzdolž Polovega potovanja se spremeni v emblema, ki ga je treba dešifrirati.

Privoščimo si interpretativno digresijo h Calvinovemu zgodnejšemu ustvarjalnemu obdobju. Za celotno trilogijo *I nostri antenati* je značilna izhodiščna neverjetna podoba, ki pripada fantastiki: v romanu *Il visconte dimezzato* je to oseba, ki jo topovska krogla preseka na pol, polovica je dobra, druga polovica pa negativna. Na koncu se obe polovici zlijeta v enotno osebo. V drugem romanu *Il barone rampante* imamo podobo dečka, kasneje pa odraslega, ki se odloči, da bo vse življenje preživel med drevesnimi vejami. Vsi trije Calvinovi romani se sprožijo tako rekoč s fantastično podobo, vendar se ta v toku zgodbe razvije v razgibano fabuliranje s srečnim izidom, ki v bralcu ne izzove negotovosti, antinomije med kodom naravnega in nadnaravnega dogajanja. Vsi trije romani dosledno razvijajo kod praviljično nadnaravnega dogajanja, kot je zastavljeno na začetku.

Od tod lahko sklenemo, da je za Calvinovo pripovedništvo značilna posebna plast fantastike, ki je bliže pravljичnemu svetu, temu, kar bi Todorov imenoval čudežno, *merveilleux*. Oglejmo si podrobneje posamezne primere.

Na začetku romana *Il visconte dimezzato* se vikont poškoduje v boju s Turki, in sicer ga topovska krogla prereže točno na pol. Prizor je opisan z ironijo, značilno za Calvina:

Ko so potegnili proč rjuho, se je prikazalo grozljivo znakaženo telo vikonta. Manjkala mu je roka in noga, pa ne le to, ves trup od tilnika do spodnjega dela, od roke do noge je manjkal, uničila ga je topovska krogla, ki je zadela v polno. Od glave so ostale eno oko, uho, lice, pol nosa, polovica ust, polovica čela: preostala polovica je bila ena sama mezga. Na kratko, rešila se je samo desna stran, ki pa je ostala popolnoma ohranjena, brez ene same praske, če ne štejemo tiste ogromne brazgotine, ki je ohranjeno polovico odrezala od leve polovice, ki je šla popolnoma v nič.

Zdravniki: vsi zadovoljni. – Uh, kako lep primer! – Če medtem ni umrl, ga lahko še rešimo. Razvrstili so se okrog trupa, medtem ko so ubogi vojaki s prestreljeno roko umirali zaradi zastrupitve. Šivali so, aplicirali, mešali: kdo bi vedel, česa vse so se lotili. Naslednji dan je moj stric odprl eno samo oko, pol ust, vdihnil z eno samo nosnico. Močan rod iz Terralbe je vzdržal. Sedaj je bil živ in razpolovljen.¹²

Homodiegetični pripovedovalec je resda del pripovednega dogajanja, saj pripoveduje o svojem stricu in je priča njegovih dejanj, a pripoveduje z opazno ironijo o na moč nenavadnih stvareh. Že na samem začetku je bralec postavljen pred situacijo, za katero pa ves čas ve, da pripada kodu nadnaravnega, pravljичnega dogajanja. Roman ne razvije tiste vrste negotovosti med naravnim in nadnaravnim dogajanjem, ki je značilnost fantastike.

Ironija se stopnjuje v nadaljevanju zgodbe. Koder hodi vikont Medardo iz Terralbe, pušča razvidne in nezamenljive sledi:

Služabniki so tekli in dospeli do hruške, ki so jo še prejšnji večer videli, da je bogato obložena z nedozorelimi sadeži. – Poglej tja gor, – je rekel eden od služabnikov: zagledali so hruške, ki so visele proti jutranjemu nebu in obstali so vkopani od groze. Hruške niso bile cele, bilo je veliko polovic, prerezanih podolgem in obešenih na vejo: od vsakega sadeža je ostala le polovica, druga polovica je izginila, porezana ali morda pojedena.¹³

Vendar dobiva v nadaljevanju romana fantastična komponenta čedalje bolj razviden alegoričen pomen, ki ga bralec razbere iz ust pripovednih oseb:

Tako bi lahko razpolovili vsako stvar, – je rekel moj stric in se povzpел na skalo ter potežkal tiste premešane polovice hobotnice, – tako bi lahko vsak izstopil iz svoje temne in nevedne v celote. Bil sem cel in vse okrog mene je bilo naravno in premešano, neumno kot zrak; verjel sem, da vidim in bilo ni nič drugega kot površina. Če boš nekoč postal polovica sebe, kar ti močno želim, dragi fant, boš razumel stvari onstran običajne inteligence celih možganov. Izgubil boš polovico sebe in sveta, toda preostala polovica bo tisočkrat bolj globoka in dragocena. In ti sam si boš zaželel, da bi bila tvoja podoba razpolovljena in raztrgana, saj so lepota, modrost in pravičnost samo v stvareh, ki so raztrgane.¹⁴

Zaključek romana se izteče v razvidnem alegoričnem ključu, obe polovici, dobra in slaba, se bojujeta v svojevrstnem viteškem dvoboju. Ko se dvoboj konča in obe polovici obležita na bojnem polju, ju domači zdravnik zašije skupaj in pojavi se vikont Medard iz Terralbe kot enotna in cela oseba:

Tako je moj stric Medard ponovno postal cel, ne dober ne slab, mešanica dobrote in hudobije, vsaj na videz enak temu, kar je bil prej, preden ga je krogla razpolovila. Toda dobil je izkušnjo ene in druge polovice, zato je postal moder. Zaživel je srečno življenje, imel veliko otrok in pravično je vladal deželi. Tudi naše življenje se je izboljšalo. Morda je kdo pričakoval, da se bo z vikontovo vrnitvijo odprlo obdobje čudežne sreče; jasno je, da ni dovolj en sam vikont, da bi svet postal popoln.¹⁵

Po tekstu posejane pasaže, ki komentirajo dogajanje, predvsem pa ga obarvajo v luči etičnih premislekov in sodb, preoblikujejo pravljico fantastiko v zabavno alegorijo. Ne le, da se fantastika pokaže v funkciji zgodbe, pač pa postane sredstvo alegorije. Na takšno recepcijo je roman naletel že pri prvih kritikih in literarnih zgodovinarjih, ki so ocenjevali Calvinov roman. Roman je izšel leta 1952, v obdobju napetega vzdušja hladne vojne in poudarjenih notranjih nasprotij v italijanski politiki. Kužni bolniki, ki aludirajo na bolno družbo, živijo na moč veselo, razuzdano, medtem ko hugenoti, ki so aluzija na zdravo družbo socialistov, predstavljajo sterilni moralizem. Avtor je projiciral lastne moralne in ideološke dvome v protagonista, v razpolovljenega vikonta Medarda iz Terralbe. Boj med Avstrijo in Turčijo, iz katerega se je vikont vrnil razpolovljen, naj bi predstavljal partizansko gverilo, v luči katere se je razpolovila povojna resničnost.¹⁶

Pripovedne osebe se zdijo izmišljene kot v pravljici. Kljub temu, da so v romanu pogoste aluzije na konkretne zgodovinske dogodke, se časovna dimenzija izgubi v opazne anahronizme in razprši v težko opredeljiv prostor in čas. Dogajanje se sprevrča v sodobno alegorijo. To potrjuje pisateljeva slogovna izbira, ki jo eksplicitno omenja v tekstu: »Borova iglica je lahko predstavljala zame viteza, dvorno damo ali norčka, premikal sem jo pred očmi in se prepuščal neskončnim pripovedim. Kasneje me je postalo nena doma sram teh izmišljij in sem zbežal.«¹⁷ To je nedvomno mesto, kjer se razkrije avtopoetika.

Nekoliko drugače lahko interpretiramo naslednji roman iz trilogije *I nostri antenati*.

Če bi v romanu *Il barone rampante* (Baron plezalec) iskali fantastična mesta, bi imeli izredno težko nalogo. Roman je napisan kot spretna mešanica eseja, utopije, filozofskega dialoga, moralne razprave, vsi ti žanri so parodirani. V prvi vrsti je roman zastavljen kot razvojni roman, kot *Bildungsroman* generacije, ki ji pripada pisatelj.¹⁸

Roman se tudi tokrat ne izogne metafikcijskemu namigu; ko heterodiegetični pripovedovalec zaključuje pripoved o Cosimu Piovasco di Rondò, se zazre skozi okno in ugotavlja propadanje gozda, po katerem je njegov brat skakal od drevesa do drevesa, pri tem pa naredi vzporednico med vegetacijo in zavoji teksta:

Ombrose ni več. Ko opazujem prazno nebo, se sprašujem, ali je kdaj v resnici bila. Tista razvejanost vej in listov, bujnost drevesnih krošenj, tako prefinjena in brez konca, nad njimi pa sinja prostranost neba, je bilo vse to morda samo zato, da bi se tam sprehajal moj brat z lahkotnim korakom verve, je bilo vse to le šiv na ozadju nič, ki je tako podoben tej sledi črnile, ki sem ji dovolil, da teče od strani do strani, polnih popravkov, ponovnih priklicov, nervoznih čačk, zmazkov, praznin, ki se na trenutke razdrobi v velika jasna znamenja, na trenutke se zgosti v majhne zaznamke, podobne točkastim semenom, sedaj pa se nagiba nad samo seboj, sedaj se razceplja, drugič spet združuje grozde stavkov z obrisi listov ali oblakov, potem se nenadoma ustavi, se znova poravna in dvigne, in teče in teče in se razveji in se zagrne v zadnji nesmiselni grozd besed, idej, sanj, in je končano.¹⁹

S temi besedami se roman zaključuje.

Fantastično in obenem postmodernistično je mesto v zgodbi, kjer se srečata protagonist Cosimo in Napoleon Bonaparte. Cosimo se povzpne na mlaj, od koder opazuje Napoleonov prihod v Ombroso. Dan je slovesen in obsijan s soncem. Napoleon se ozira navzgor, vendar mu sonce slepi v oči. Cosimo je tako vljuđen, da se premešča z veje na vejo in tako Napoleonu zaslanja pogled, da bi mu sonce ne sijalo neposredno v oči. Cosimo nagovori Napoleona z vprašanjem, kaj lahko naredi zanj. Ta mu odgovori tako, da se sklicuje na podobno srečanje med Diogenom in Aleksandrom Velikim, samo da sta bili takrat vlogi obrnjeni. Aleksander Veliki je bil namreč tisti, ki je prosil Diogena, kaj lahko stori zanj, medtem ko mu je Diogen odgovoril, naj se nekoliko premakne. Po tej repliki se Napoleon poslovil od Cosima ter v polomljeni italijanščini izreče, da če ne bi bil Napoleon Bonaparte, bi si želel biti meščan Cosimo Rondò. Samo sprašujemo se lahko, ali sta se Aleksander Veliki in Diogen res srečala in si izmenjala takšne stavke. Že samo dejstvo, da si protagonist in zgodovinska osebnost, kakršna je Napoleon Bonaparte, izmenjata replike, ki delujejo kot citat, deluje kot postmodernistična ironija. Iz omenjenega odlomka je razvidno, da se fantastika v romanu ne razvije kot samostojna plast oziroma komponenta, pač pa ostaja tesno pripeta na zgodbo. Prevlada racionalističnih prvin v tekstu preprečuje, da bi se izhodiščna fantastična zamisel o baronu med drevesnimi vejami razvila v nadnaravno dogajanje. Roman je zgodba o dečku, ki se upre nesmiselnim pravilom družinskega kodeksa in si s prehodom med drevesne veje ustvari vzporedno življenje s pomočjo iznajdljivosti, zvestobe samemu sebi in domišljije. Premaga različne izzive (boj z divjo mačko), izumi celo vrsto koristnih instrumentov zase in za okoliško prebivalstvo (recimo zračni akvadukt), postane največja avtoriteta v gozdu. Da bi lahko nadaljeval zmagoviti pohod k absolutni premoči, se mora spopasti z najbolj napredno naravoslovno, filozofsko, zgodovinsko, religiozno kulturo svojega časa. Načrtuje torej posodobitev humanističnih idej, ki jih je pridobil z vzgojo, da bi si pridobil bogato enciklopedično vednost s pomočjo knjig in publikacij, ki prihajajo iz Francije in ostale Evrope. V romanu se kot sogovornik znajde celo Diderot, s katerim Cosimo razpravlja o utopičnih projektih držav, ustanovljenih na drevesnih vejah. Pod vodstvom razsvetljenega razuma premaga nazadnjaški katolicizem jezuitov. Tudi v

ljubezni protagonist ravna modro in preudarno. Kljub popolni prevzetosti in čutni očaranosti se nazadnje odpove ljubezni z Violo, ki resda živi naravno, vendar se ne more odpovedati sebičnosti. Cosimo si prizna, da se ne zmore odpovedati samemu sebi. Proti koncu postaja pripoved čedalje bolj pravišljiva. Cosimo celo izgine iz zgodbe tako, da se star in betežen z enim samim veridčnim skokom povzpne v košaro balona in izgine v nebo.

Zgodbe v *Kozmokomičnih* lahko pripišemo znanstvenofantastičnemu žanru. Calvino za izhodišče vzame znanstvene teorije, vendar jih zmanipulira z neverjetno bujno in obenem prevejano domišljijo. Pripovedovalec se močno poigrava s fantastičnimi prvinami, obenem pa je v teh zgodbah močno prisotna komična dimenzija, na kar bralca opozarja že sam naslov knjige. Kakor zapiše prevajalka Irena Trenc-Frelj na zavihel slovenskega prevoda, vodijo vse zgodbe k enemu in istemu: iskanju izgubljenega, največkrat ljubezni v njenih mnogoterih oblikah.

Iz intervjuja, ki ga je dal avtor ob ponatisu *Kozmokomičnih*, lahko razberemo, da zgodbe iz *Kozmokomičnih* nadaljujejo diskurz Calvinovih predhodnih fantastičnih romanov, še posebej romana *Vitez, ki ga ni*. To knjigo ima Calvino najraje. V teh romanih je praznina zoperstavljen nečemu, kar je, manko polnosti, narobe svet urejenosti.²⁰

V teh zgodbah si antropomorfni Qwfwq pogosto zastavlja vprašanje, kdo sploh je, kateri od njegovih jazov je resničen, kar je značilno ontološko vprašanje. V zgodbi *Dinozavri* se prvoosebni pripovedovalec ves čas vznemirjeno sprašuje, ali je res potomec izumrle in nekoč mogočne vrste, ali ga bodo drugi prepoznali in izgnali iz svojih vrst. Pomiri se šele, ko sreča skupino potepuhov, med njimi Mulatko, v katero se zaljubi, preživi z njo noč in iz te zveze se rodi otrok, poln svojega dinozavrškega bistva, obenem pa neobremenjen s pomenom imena Dinozaver.

Paradigmatična je tudi zgodba *Svetlobna leta*, v kateri Qwfwq s teleskopom opazuje nočno nebo in neke noči ves preplašen opazi napis: »Videl sem te«. V mislih preračuna razdaljo in ugotovi, da so ga na drugi galaksiji opazili ravno v nekem zanj neznačilnem trenutku. Takole razmišlja Qwfwq:

Zato sem nujno moral ta nesporazum čim prej razčistiti. Pri tem pa sem lahko upal zgolj na eno: da so me po tistem dogodku opazili še večkrat, ko sem kazal svetu popolnoma drugačno podobo, tisto, ki je bila – v tem pogledu nisem imel nobenih dvomov – moja prava in upoštevanja vredna podoba. (...) Tisti, ki me je videl v trenutku x, me bo še tem bolj videl v trenutku y; upoštevajoč, da je moja podoba v y dosti prepričljivejša od tiste v x – rekel bi celo bolj sugestivna, da je ne pozabiš več, če si jo enkrat videl – se me bo spominjal v y, kar je videl v x, pa nemudoma pozabil, izbrisal.²¹

Qwfwq je izredno zaskrbljen glede resnice svoje podobe, drugim galaksijam želi posredovati sebe v karseda lepi in pozitivni luči. Šele ob pogledu na oddaljujoče se galaksije, ki se manjšajo v zadnjem žarku svetlobe, se pomiri, saj se nenadoma ove, da te galaksije odnašajo s seboj eno od možnih resnic o njem.

Tu je še zadnja zgodba v zbirki – *Vijačnica*. Qwfwq je tokrat školjka, prilepljena na obrežno skalo, ki iz ljubezni do druge školjke oblikuje izredno lep,

barvit pokrov. V to zgodbo je vložen odlomek, kjer školjka preskoči petsto milijonov let in se spremeni v potnika, ki bere dvojezično izdajo Herodota, obenem pa tudi v tovornjakarja, ki prevaža enciklopedijo, v kopališkega čuvaja z zlato verižico, v direktorja astronomskega observatorija, v galeba in sardeljega samca, v Herodota, v sladoledarja na triciklu, v Spinozo oziroma kar v verigo metamorfoz, s čimer pripovedovalec poudarja protejsko bistvo postmodernističnega pisanja. Zaključuje pa izredno poetično:

V bistvu sem v vseh teh očeh bival jaz oziroma neki drugi jaz, ena mojih podob, in se srečeval s podobo nje, najzvestejšo podobo nje v onkraju, ki se odpre, ko prodreš skozi poltekočo kroglo šarenic, temo zenic, zrcalno palačo mrežnic, v našem pravem elementu, ki se razteza brez bregov in meja.²²

Qwfwq s svojim nedoločljivim, obenem pa protejskim načinom bivanja je več kot primeren junak kozmičnih preoblek, preigravanj in šal. V vseh zgodbah takoj prepoznamo neverjetno lahkotnost, vrlino, ki jo je kasnejši Calvino še posebej poudaril, saj ji je posvetil prvo poglavje v *Ameriških predavanjih*, jo izpostavil kot kvaliteto, ki jo velja prenesti v prihodnje tisočletje. Druge vrline so hitrost, natančnost, vidljivost in mnogoterost.

Zbirka *ti con zero* (1967) nadaljuje *Kozmokomične*. Zbirka je razdeljena na tri dele, prvi del vključuje štiri zgodbe, drugi del z naslovom *Priscilla*, je trodelen, obema je skupno to, da vse te zgodbe pripoveduje prvoosebni homodiegetični pripovedovalec Qwfwq. V tretjem delu sta prvi dve zgodbi pripovedovani iz ust neimenovanega pripovedovalca, bodisi je to še vedno stari Qwfwq ali pa kdo drug. Zgodbi ilustrirata znameniti Zenonov paradoks o želvi in Ahilu ter paradoks zasledovanja, kjer ne vemo več, kdo je zasledovalec in kdo zasledovani, saj je vsak od zasledovalcev obenem zasledovan od drugega zasledovalca. Najbolj zanimiva je zgodba *Il conte Montecristo* (Grof Montecristo), postmodernistična parafraza oziroma *rewriting* znamenitega pustolovskega romana Alexandra Dumasa z istim naslovom. Calvino je ponovno napisal samo epizodo iz tega obsežnega romana, in sicer gre za epizodo iz ječe v trdnjavi If sredi morja, v kateri sta zaprta opat Faria in Edmond Dantès. Želita zbežati iz trdnjave, zato kopljeta skrivni rov iz ječe. To počneta natančno po načrtu. Na zidove jetniške celice rišeta načrt trdnjave in različne skrivne izhode iz nje. Tam, kjer se načrt ne ujame z neuspešno izdolbenih rovom, najverjetneje obstaja rešitev in s tem upanje za pobeg. Kjer se načrt domnevne trdnjave ne ujame z neuspešnimi poskusi pobegov iz resnične trdnjave, obstaja točka prehoda, ki jo je treba povezati z drugimi podobnimi točkami. Zanimiva so Dantèsova razmišljanja o možnih alternativah, ki se mu odpirajo v prihodnosti. Tu se je Calvino oprl na znamenito Borgesovo zgodbo *Vrt razcepljenih stez iz Namišljenosti* (1944). Dantèsu uspe pobegniti, polasti se Farijevega skritega zaklada in se ob vrnitvi v Pariz maščuje Villefortu, Danglarsu in Caderoussu ter si izprosi roko mladostne ljubezni Mercedes. Borges se v omenjeni zgodbi igra z možnostmi, ki se človeku odpirajo, če bi namesto ene poti izbral drugo. Borgesova fantastična domislica je, da ravna s časom kot s prostorom in svobodno razpolaga z obema. Možno se je vračati v preteklost in spreminjati tok dogodkov, s tem pa ustvariti vzporeden svet mož-

nosti. Na podobni fantastični predpostavki temelji tudi Calvinova zgodba o grofu Montecristu.

Tako *Kozmokomične* kot nadaljevanje te zbirke *ti con zero* vodi posebna pisateljeva ambicija, napisati zgodbo, ki bo na novo pripovedovala »mit o izvoru, mit o začetku«. Pripovedovalcu služi določena znanstvena ugotovitev bolj za izgovor, kot impulz, da s pomočjo igrive domišljije poustvari stanje v oddaljeni zgodovini našega planeta. Pisatelj nam z zgodbami iz pripovednih zbirk *Kozmokomične* in *ti con zero* ponuja svojevrsten mitični univerzum, ki ne ruši znanstvenih predpostavk, pač pa jih sprejema in slavi znanstveno resničnost kot čudenja vredno dovršitev. Bolj kot fantastična komponenta se mi v teh zgodbah zdijo pomembne lahkotnost, igrivost, šaljivost, s katerimi so prenetene upovedene situacije v zgodbah. To razpoloženje sugerira že sam naslov *Kozmokomične*, torej šale o kozmosu, kar potrjuje avtorjeva opomba, da so se *Kozmokomične* izvile iz Leopardija, iz stripov o Popaju (Železna pest), iz Samuela Becketta, Giordana Bruna, Lewisa Carolla, abstraktnih slik Matte in pripovedi Landolfija, Immanuela Kanta, Borgesa, grafik Grandvilla.²³ Calvino poudarja komično komponentno nemega filma in stripa, v katerih se junak – skrivnostna lutka znajde vsakič v drugačni situaciji, vse te situacije pa so si med seboj podobne.

Nevidna mesta že zaradi poetičnega sloga in filigranske subtilnosti pesmi v prozi zavzemajo nenavadno mesto v Calvinovem pripovedništvu, zaradi svoje lirične narave ne nudijo plodnega terena za detektiranje fantastičnih prvin.

V *Gradu prekrizanih usod* je nenavadna že začetna pripovedna situacija, kjer zaradi strašnega, a neimenovanega dogodka v gozdu junaki izgube dar govora in si pomagajo z nizom tarokov. Bolj kot evidentiranje fantastičnih prvin je v tem pripovednem ciklu zanimivo kombiniranje osnovnih enot pripovedi – posameznih tarokov, ki dobe pomen glede na kontekst, v katerem se pojavijo, glede na mesto v nizu kart. V tem delu se Calvino mojstrsko poigra s pomenskimi možnostmi, ki jih ponujajo kombinacije osemindesetih igralnih kart, s tem pa hkrati ilustrira teze iz svojih teoretičnih spisov *Cibernetica e fantasmi* (*Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, 1967) in *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1959).

Katere so fantastične prvine v romanu *Če neke zimske noči popotnik*? Zagotovo vsaj eden od vloženih romaneskni *incipitov* z naslovom *Kakšna zgodba čaka tam spodaj na svoj konec?* sodi v znanstveno fantastiko. Pripoveduje o junaku, ki z mislimi razblinja svet okrog sebe, najprej uslužbenca iz preglatih državnih pisarn, nato vojašnice, stražnice, komisariate, bolnice, klinike, ubožnice, znanstvenike, akademije, kulturne ustanove, trgovine, ekonomske strukture vse do narave. In to z edinim namenom, da bi na zaledenem in opustošenem Prospektu srečal Francisko in jo povabil v kavarno, kjer bi orkester igral valčke. Ko junak v mislih res likvidira svet okrog sebe in se zdi, da bo svet zdrknil v nepopravljivo praznino, v nič, se mu na Prospektu približuje ljubljena Franciska, ki ga prijazno ogovori.

Tu je, prav pred mano, smehlja se in oči se ji zlato iskrijo, na njenem drobnem obrazu je sled rdečice od mraza. – Oh, saj to si vendar ti! Zmerom, ko grem po prospektu, te srečam! Nikar mi ne reci, da se cele dneve sprehajaš gor

in dol! Ej, vem za kavarno tu na vogalu, polna je ogledal, orkester pa igra valčke: me povabiš?²⁴

Vse do zadnjega ostaja nejasno, ali si junak vse skupaj izmišljuje in obstaja zgolj v njegovi domišljiji ali pa je svet dejansko izginil, se postavil v oklepaj. Zaradi te negotovosti, ki ostaja do zadnje vrstice, do konca, ustreza zgodba zahtevam, ki jih je za fantastiko vpeljal Todorov. Po drugi strani pa se je nekako nemogoče ogniti vtisu, da si je Calvino s to zgodbo privoščil nekakšno parodijo znanstvene fantastike, podobno kot je to mojstrsko storil v *Kozmokomičnih* in *ti z ničlo*. Vsa tri navedena dela so pa ravno tista, ki so najbolj navduševala privrženca postmodernističnega pisanja, med prvimi ameriškega pisatelja in kritika Johna Bartha. Jezik, v katerem je artikuliran navedeni odlomek tega vložnega romana, je karseda realističen, otipljivo konkreten in samonanašalen, kar ustvarja dodatno ironijo:

Svet je skrčen na list papirja, kamor je nemogoče napisati samo abstraktne besed, kakor da so vsa konkretna imena izginila; zadoščalo bi, da bi mi uspelo napisati besedo 'vrček', pa bi bilo mogoče napisati tudi 'ponev', 'omaka', 'dimnik', toda slogovna struktura besedila to prepoveduje.²⁵

Uvodoma smo omenili poseben tip fantastike, ki se pojavlja v romanu *Il cavaliere inesistente* (Vitez, ki ne obstaja, 1959). V tem romanu o nenavadno blešččem viteškem oklepu iz časa Karla Velikega in njegovih osvajalnih pohodov vzporedno tečeta dve zgodbi, in sicer zgodba o Vitezu, ki ne obstaja, z imenom Agilulfo ter zgodba meniške sestre Teodore, ki se občasno pojavi na bojnem prizorišču, oblečena v divjo bojevnico Bradamante. Teodora ves čas namiguje na lastni proces zapisovanja zgodbe, v tem romanu kar mrgoli avtoreferencialnih namigov na naravo pisanja, na število gostopisanih strani, na pisanje kot brisanje krivde, kot iskanje notranjega miru, kot svojevrstno kesanje za vihravo, pustolovsko življenje zunaj samostana. Snov tega romana je od vseh romanov, ki jih je kasneje Calvino združil v trilogijo *Naši predniki* (1960) – sem sodita še *Il visconte dimezzato* (Razpolovljeni vikont, 1952) in *Il barone rampante* (Baron plezalec, 1957) – najbolj fantastična. Tudi v obeh prejšnjih romanih se pojavlja fantastična razsežnost. V delu *Il visconte dimezzato* je fantastična že sama izhodiščna zamisel o vikontu Medardu iz Terralbe, ki se je kot zelo mlad vojščak udeležil turških vojn, kjer ga je topovska krogla razpolovila. Iz boja se vrne zlobna polovica, medtem ko dobra polovica še nekaj časa potuje po svetu. Nekaj časa obe polovici povzročata nenavadne peripetije v rojstnem kraju, vendar se kmalu spopadeta v častnem dvoboju in rezultat tega je zlitje obeh polovic v celoto, imenovano vikont Medard iz Terralbe. V naslednjem romanu *Il barone rampante* avtor izhaja iz fantastične domislice, da postavi svojega protagonista Cosima Piovasca di Rondò že kot dečka na drevo, iz protesta nad divjim obnašanjem sestre. Tu vztraja do konca življenja, v toku svojega življenja se zaljubi, obiskuje znamenite razsvetljence, kot sta recimo Voltaire in Diderot, se pogovarja z Napoleonom Bonapartejem, preučuje najboljše možnosti gojenja sadnih dreves, okoliške prebivalce fiktivne pokrajine Ombroso in podobno. Avtor je v svoji domislici tako dosleden, da Cosimo celo umre med

vejami, na drevesu in izgine v balonu, ki se dviga v nebo. Cosimo je ostal na vejah, da bi z distance bolje opazoval svet pod seboj in ga tako bolje spoznal, kot če bi bil na tleh. V obeh romanih je najbolj fantastična izhodiščna domislica, na kateri je zgrajena zgodba. Tako tudi ni posebej čudno, če so si različni kritiki in interpreti privoščili alegorično razlago njegovih romanov, še zlasti *Prepolovljenega vikonta*. Obe polovici naj bi predstavljali različne politične opcije sočasne politične scene v Italiji, zlobna polovica krščanske demokrate, dobra polovica komuniste in socialiste.²⁶ Vendar pa so tovrstne razlage nekoliko prehitre. Calvino je v *Prepolovljenem vikontu* ponudil podobo prepolovljenega, necelovitega, ohromljenega, poškodovanega človeka in jasno sporočil, da je človeškost prisotna tako v dobrem kot zlu in da šele vsota obojega daje celotnega, integralnega človeka. *Baron plezalec* Cosimo Piovasco di Rondò pa je po drugi strani z izredno natančnostjo in živostjo umeščen v svoj čas, v obdobje med usodnim 15. junijem 1767 in ne povsem zanesljivim letom smrti 1815, vmes pa pripovedovalec v ambiciozni zgodovinski panorami ujame v pripoved propad starih konzervativnih družin, Napoleonove vojne, zmago Avstrije, tako da si je težko privoščiti alegorično razlago upovedanih dogodkov.

Po Colin N. Manlove roman *Prepolovljeni vikont* ne sodi med fantastično literaturo, saj je nadnaravni dogodek samo postopek za ustvarjanje bizarnih situacij, ki mečejo satirično luč na naš svet in na naše predstave.²⁷

Domala vsi raziskovalci fantastične literature predpostavljajo razviden realistični okvir, v katerem se razmahnejo fantastične prvine. Šele realistično ozadje (kontekst) omogoča, da se vzpostavi antinomija med naravnim in nadnaravnim sprejemanjem resničnosti. Medtem ko je postmodernistični značaj pozne faze Calvinovega pripovedništva neovrgljivo dejstvo oziroma del kanona postmodernističnih del svetovne literature, pa so fantastične prvine v Calvinovem pripovedništvu še nepotrjena znanstvena hipoteza. Dosedanja analiza vsebinskih in oblikovnih značilnosti Calvinovega pripovedništva je razkrila, da je fantastičnih prvin nedvomno manj, kot smo jih pričakovali na začetku raziskave. Resda je postmodernističnemu načinu pisanja in fantastiki skupen dvojni kod oziroma prisotnost dveh načinov, naravnega in nadnaravnega razumevanja resničnosti, vendar se zdi, da je fantastika v Calvinovem pripovedništvu le ena od možnosti raziskovanja resničnosti. Fantastiko je Calvino razumel predvsem kot znanstveno fantastiko, celo kot rahlo parodijo tega žanra, kar je najbolje razvil v pripovedni zbirki *Kozmikomične*, ki obenem uvaja postmodernistično obdobje njegovega ustvarjanja. Znanstvena fantastika naj bi bila po mnenju Briana McHalea eden od ključnih žanrov postmodernizma zaradi ontološke narave vprašanj, ki jih sproža. V *Kozmokomičnih* je – kot napeljuje že sam naslov – Calvino razvil posebno obliko znanstvene fantastike, dodal ji je namreč precejšno mero humorja, lahkotnosti in ironije. Te zgodbe so postavljene v nedoločljivo preteklost človeške zgodovine, umanjka tudi razvit realistični okvir, tako da predstavljajo žanr znanstvene fantastike *sui generis*.

Calvino obravnava fantastiko v zadnjem romanu *Če neke zimske noči popotnik* kot eno od številnih pripovednih možnosti, karseda enakovredno ji ob bok postavlja kriminalko, erotično zgodbo, mehko pornografijo,

gangstersko zgodbo, skratka fantastiko obravnava kot povsem enakovreden žanr popularne literature. Kot vemo, roman *Če neke zimske noči popotnik* razkošno, povsem sproščeno preigrava različne pripovedne možnosti, fantastika se izkaže za eno od njih.

OPOMBE

¹ I. Calvino, *Ameriška predavanja* (prev. V. Simoniti), Tretji dan, Ljubljana, 1997, str. 100.

² I. Calvino, *Ameriška predavanja* (prev. V. Simoniti), Tretji dan, Ljubljana, 1997, str. 120.

³ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, str. 29.

⁴ A. B. Chanady, *Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Garland Publishing Inc., New York, 1985, str. 9–11.

⁵ Na Wildovo tezo se opira B. Attebery v članku »Tolkien, Crowley and Postmodernism«, ki je izšel v zborniku *The Shape of Fantastic* (ur. O. H. Saciuk), Greenwood Press, New York – Westport, Connecticut – London, 1990, str. 21.

⁶ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York, 1987, str. 9.

⁷ T. D'haen, »Postmodernisms: From Fantastic to Magic Realist«, v: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice* (ed. by H. Bertens & D. Fokkema), John Benjamins Publishing Company, Utrecht University, Amsterdam/Philadelphia, 1991.

⁸ T. D'haen, »Postmodernisms: From Fantastic to Magic realist«, v: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice* (ur. H. Bertens in D. Fokkema), John Benjamins Publishing Company, Utrecht University, Amsterdam/Philadelphia, 1991, str. 291.

⁹ I. Calvino, *Ultimo viene il corvo*, Einaudi, Torino, 1984 (11. ponatis), str. 138–139.

¹⁰ Polpremi govor močno spominja na premi govor, saj se po zunanji obliki od njega razlikuje zgolj po odsotnosti spremnega stavka, kar po eni strani ustvarja večjo enotnost besedila, po drugi pa pogosto navdaja bralca z negotovostjo pri prepoznavanju govorca in s tem nezanesljivost pri določanju pripovednega gledišča. Avtor s takšnim postopkom umetno briše meje med posameznimi govorci, katerih sicer v osnovi različna gledišča se tako zlijejo v eno samo žariščenje. Polpremi govor povečini uporablja 3. osebo ednine. Ne uvajajo ga t. i. *verba dicendi* (glagoli, ki označujejo govorno dejanje: reči, dodati, trditi, vprašati in podobno). Nastopa na mestih, kjer tekst ne govori o dejanju.

¹¹ I. Calvino, *I nostri antenati*, Einaudi, Torino, 1960, str. 350. Odlomek prevedla T. Š.

¹² I. Calvino, *I nostri antenati*, Einaudi, Torino, 1960, str. 15. Vse odlomke iz trilogije *I nostri antenati*, ki jih navajamo v nadaljevanju, je prevedla T. Š.

¹³ Prav tam, str. 20.

¹⁴ Prav tam, str. 37.

¹⁵ Prav tam, str. 70.

¹⁶ C. Benussi, *Introduzione a Calvino*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1989, str. 26.

¹⁷ I. Calvino, *I nostri antenati*, Einaudi, Torino, 1960, str. 71.

¹⁸ Trditev lahko ilustriramo z izjavo, ki jo je Calvino objavil v esejistični zbirki *Una pietra sopra*: »To, kar nas predvsem zanima, so preizkušnje, ki jih mora posameznik preživeti, in način, kako jih premaga. Shema najbolj oddaljenih pravljic:

otrok, zapuščen sredi gozda, vitez, ki se mora spopasti z zvermi in uroki, ostaja nezamenljiva v vseh zgodbah. To je obenem struktura vseh velikih epov in romanov, v katerih se moralna osebnost uresničuje v neusmiljeni naravi ali družbi. Klasiki, ki so mi najbolj pri srcu, se nahajajo v razponu od Defoeja do Stendhala, v loku, ki zaobjemlje celotno razsvetljsko lucidnost 18. stoletja. Tudi mi želimo izumiti podobe inteligentnih, pogumnih in smelih mož in žena, ki niso nikoli do konca potešeni, zadovoljni, nečimrni ali zvijačni« (*Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980, str. 15). Protagonist romana Cosimo Piovasco di Rondò je potemtakem inkarnacija stare zgodbe, kot tak je nekje na pol poti med Robinsonom Crusoejem in Stendhalovim junakom, v boju z muhavostimi narave in predsodki družbe. Roman je življenjepis Cosima od otroštva do smrti.

¹⁹ I. Calvino, *I nostri antenati*, Torino, Einaudi, 1960, str. 260.

²⁰ I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, Mondadori, Milano, 1993, str. IX.

²¹ I. Calvino, *Kozmokomične* (prev. I. Trenc-Frelj), Didakta, Radovljica, 2001, str. 133–134.

²² Prav tam, str. 155.

²³ I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, »Il Caffè«, XII, 4 novembre 1964, str. 40. Navedeno po: I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, Mondadori, Milano, 1993, str. VI.

²⁴ I. Calvino, *Če neke zimske noči popotnik*, CZ, Ljubljana, 1993, str. 241.

²⁵ Prav tam, str. 241.

²⁶ G. Bonura, *Invito alla lettura di Calvino*, Mursia, Milano, 1985, str. 70. C. Benussi, *Introduzione a Calvino*, Laterza, Roma-Bari, 1989, str. 29.

²⁷ Colin N. Manlove, »The Elusiveness of Fantasy«, v: *The Shape of Fantastic* (ur. O. H. Saciuk), Greenwood Press, New York – Westport, Connecticut – London, 1990, str. 56.

LITERATURA

ATTEBERY, Brian: »Tolkien, Crowley and Postmodernism«. V: *The Shape of Fantastic* (ur. O. H. Saciuk). New York – Westport, Connecticut – London: Greenwood Press, 1990.

BENUSSI, Cristina: *Introduzione a Calvino*. Roma-Bari: Laterza, 1989.

BONURA, Giuseppe: *Invito alla lettura di Calvino*. Milano: Mursia, 1985.

CALVINO, Italo: *Ultimo viene il corvo*. Torino: Einaudi, 1984 (11. ponatis).

CALVINO, Italo: *Nostrì antenati*. Torino: Einaudi, 1960.

CALVINO, Italo: *Le cosmicomiche*. Milano: Mondadori, 1993.

CALVINO, Italo: *Kozmokomične* (prev. I. Trenc-Frelj). Radovljica: Didakta, 2001.

CALVINO, Italo: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980.

CALVINO, Italo: *Grad prekrizanih usod* (prev. S. Fišer). Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990.

CALVINO, Italo: *Če neke zimske noči popotnik* (prev. J. Zlobec). Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993.

CALVINO, Italo: *Ameriška predavanja* (prev. V. Simoniti). Ljubljana: Tretji dan, 1997.

CHANADY, Amaryll Beatrice: *Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland Publishing Inc., 1985.

D'HAEN, Theo: »Postmodernisms: From fantastic to Magic Realist«, v: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice* (ur. H. Bertens in D. Fokkema).

Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, Utrecht University, 1991.

McHALE, Brian: *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge, 1987.

MANLOVE, Colin. N.: "The Elusiveness of Fantasy", v: *The Shape of Fantastic* (ur. O. H. Saciuk). New York – Westport, Connecticut – London: Greenwood Press, 1990.

MOZETIČ, Uroš: *Problem pripovednega gledišča in žarišča pri prevajanju proznih besedil*, Razprave FF, Ljubljana: FF, 2000.

TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Pariz: Seuil, 1970.

■ THE FANTASTIC AND POSTMODERN FICTION OF CALVINO

Key words: Italian literature / postmodernism / fantastic literature / Calvino, Italo

After 1965, Calvino understood and created literature as a combinational game. He viewed literary tradition as a rich field from which he could readily draw in order to create arbitrarily combined motifs, themes and methods for his narrative work. The collection, *The Castle of Crossed Destinies*, and the novel, *If On a Winter's Night a Traveller*, are especially typical of this approach with their multiple narrative levels, characters and actions, and their particular kind of narrator, who is not included in the events narrated.

Also characteristic of Calvino's narrative style is his tireless search for different narrative possibilities and experimentation with language. The fantastic, though never dominant, is one of the many narrative approaches present in Calvino's rich and erudite mode of writing. He introduced it into his prose at the same time as postmodern narrative techniques. One of the central hypotheses of the article is that the fantastic element in Calvino is most evident in his postmodern work. This is hardly surprising, since both the fantastic and the postmodern are typical of the antinomies between ordinary and extraordinary ways of perceiving the world. In the article, using the theoretical apparatus of Tzvetan Todorov and Amaryll Beatrice Chanady, I apply their criteria in order to identify the fantastic in the multi-layered web of Calvino's prose, and to locate those points where the fantastic and postmodern overlap, combine and cross-fertilise.

For in his rich narrative opus, Calvino recognizes and develops many fantastic elements: from abusing those that serve the development of the story, to a unique kind of science-fiction. A hypothesis concerning the simultaneous existence of the fantastic and post-modern in Calvino's prose is confirmed especially in a short story collection, *Cosmicomics*, in which the author develops a unique science-fiction genre enriched by postmodern approaches and ideas from semiotics, cybernetics, and communication theory. The presence of fantastic elements is somewhat less pronounced in his later work. In the collections, *Invisible Cities* and *The Castle of Crossed Destinies*, Calvino takes a conti-

nued interest in semiotics, semantics, and combinational games, as well as in contemporary discoveries in the fields of communications studies and post-structuralism. He successfully transplants these ideas onto the lively terrain of narrative imagination. Fantastic elements can once again be detected in the novel *If On a Winter's Night a Traveler* in the form of a novelistic dimension that belongs in the category of the fantastic, or even of science-fiction.

Februar 2005